

LA DONA EN LA NAIXENÇA DEL TANGO

WOMEN AT THE BIRTH OF TANGO

Xavier Febrés
*L'Auditori de
Barcelona*

RESUM

La gran revolució social del segle XX, el reconeixement social del paper de la dona, encara no havia triomfat al moment de la naixença i primera difusió mundial del tango, als inicis d'aquella centúria. Una de les poques coses que el tango va compartir amb els balls de parella anteriors va ser la meitat definitiva de la intervenció de la dona, malgrat que fos al principi anònima i funcional. Les primeres cupletistes amb nom i cognom que cantaven tangos als escenaris van assolir una identitat artística més reconeguda que les balladores que el feien possible a les pistes de ball. Va ser així als ambients portuaris de naixença a Buenos Aires i Montevideo, als cercles refinats d'expansió internacional a París i a la primera plataforma espanyola de Barcelona.

Paraules clau: tango, dones, revolució social, identitat artística, París.

ABSTRACT

The big twentieth-century social revolution, namely, the social recognition of the role of women, had not yet been achieved when tango was born and first spread worldwide, at the beginning of that century. One of the few things that tango shared with previous couple dances was being half defined by the woman's involvement, although this was anonymous and functional at the beginning. The first *cuplé* singers to be known by name who sang tangos on the stage achieved an artistic identity with greater recognition than the dancers who performed them on the dance floors. This was what happened in the port areas of Buenos Aires and Montevideo where tango was born, in the refined circles of international expansion in Paris and on the dance's first Spanish platform, in Barcelona.

Key words: tango, women, social revolution, artistic identity, Paris.

SUMARI:

— Naixença i difusió mundial del tango. — La popularització del tango per actrius i cupletistes. — La febre tanguera dels anys 20 i el debut de Carlos Gardel a Barcelona.

La gran revolució social del segle XX, el reconeixement social del paper de la dona, encara no havia triomfat al moment de la naixença i primera difusió mundial del tango, als inicis d'aquella centúria. Una de les poques coses que el tango va compartir amb els balls de parella anteriors va ser la meitat definitiva de la intervenció de la dona, malgrat que aquesta intervenció fos al principi anònima i funcional.

Les primeres cupletistes amb nom i cognom que cantaven tangos als escenaris van assolir una identitat artística més reconeguda que no pas les balladores que el feien possible a les pistes de ball. Va ser així als ambients portuaris de naixença a Buenos Aires i Montevideo, com també als cercles refinats d'expansió internacional a París i a la primera plataforma espanyola de Barcelona.

L'argentina Linda Thelma, anomenada Reina de la Cançó Criolla, va cantar tangos l'any 1912 a Madrid i als tes-dansants de Barcelona. Les cupletistes van popularitzar títols de tango de la primera fornada com «Milonguita» (divulgat per Raquel Meller després de la seva gira a Buenos Aires del 1920 i enregistrat per Lola Membrives el 1921), també «Maldito tango» (divulgat per la Goya després d'actuar a Buenos Aires el 1914), «La copa del olvido» i «El taita del arrabal» (aquest últim amb música del popular espanyol José Padilla, autor de «La violetera» i «El relicario», enregistrat per Gardel el 1922 i divulgat anteriorment per Merceditas Serós).

Naixença i difusió mundial del tango

Però abans d'arribar als escenaris com a cançó, el tango va néixer com a ball, va ser i és un ball. Es va configurar durant la segona meitat del segle XIX al «hondo bajo fondo» de Buenos Aires, com un esqueix entre la línia melòdica de l'havanera, la coreografia de la milonga i el ritme del candombe. Aventurava un mode d'enllaç de la parella molt diferent als altres balls imperants com el vals, la polca, la masurca. La seva gestació va tenir lloc a cafès i balls populars, *boliches* i *rancherías*, a l'època en què milions d'immigrants arribaven a l'Argentina a través del port de Buenos Aires, quan Argentina era una reserva agropecuària de les potències europees, el seu proveïdor de carn, llana i cereals. L'Argentina va mantenir

aviat relacions carnals amb les potències desenvolupades. L'apogeu de la carn argentina recorria el món. L'any 1920 l'exportació de *chilled beef* o carn congelada ja era el principal capítol del comerç exterior argentí.

La inversió econòmica la posaven Anglaterra i França, el capital humà Itàlia i Espanya. L'al·livió immigratori va poblar grans barris de Buenos Aires, els carrers dels quals encara desembocaven a la pampa oberta. El volum de població masculina encara poc assentada va afavorir la vitalitat de tavernes i prostíbuls, escenari crucial de molts gèneres de música popular. Es va dir que Buenos Aires, convertida en capital mundial de les xarxes de prostitució, comptava a principis del segle XX més de sis mil lupanars, trenta prostíbuls per cada escola.

L'Argentina va acollir 17 milions d'inmigrants en un segle. La població estabilitzada a partir del 1955 va quedar constituïda per una majoria de descendents directes i recents d'uropeus. Per això es repeteix que, a diferència de la majoria de pobles iberoamericans descendents del lent creuament amb orígens maies, asteques o altres races natives, els argentins «*descienden de los barcos*».

Les condicions permissives dels locals portuaris portenys on s'acostumava a ballar van permetre la configuració de nous passos de ball apropiats a la temperatura de l'ambient, servits per una música que s'hi adaptava com a variant de les danses de parella conegudes fins aleshores. El nou ball del tango compartia aquell espai amb la milonga pampera, el rítmic candombe, la melodiosa havanera, el vals acriollat, la masurca, la polca i altres danses rurals.

La urbs, la cosmòpolis naixent de Buenos Aires vivia una sobtada energia i intuïa en el formigueig de les seves camés que podia engendrar una forma diferent de ballar. Com tantes altres danses, el tango no era més que una evocació —o una invocació— de l'aparellament. En la tolerància d'aquells establiments *orilleros* el tango va trencar per primera vegada l'associació de la idea d'enllaç de la parella amb una distància socialment acceptable. Per jugar amb aquesta distància, els balls havien recorregut fins aleshores al moviment marcat o al remolí. Les típiques figures tangueres de *cortes i quebradas* ja es practicaven d'alguna manera als balls de segles anteriors, les sarabandes i xacones. Però ara anaven a convertir-se en un fil conductor, en raó de ser.

Enfront dels balls d'amplis moviments, el tango concentrava l'abraçada de la parella a la part superior del cos, donant als malucs un moviment protagonista i desplaçant el joc primordial al dibuix o *entrevero* de les cames. El tango es balla «de la vida en avall».

Aquella innovació coreogràfica va determinar el caràcter del tango més que la seva música o les seves lletres. Va néixer com a forma diferent de ballar i la majoria de les seves

evolucions van venir donades per aquest fet. El gènere va sorgir i es va desenvolupar per la necessitat de ballar-lo, i a aquesta funció es van adaptar músics i cantants.

Com precisava Curt Sachs des del 1933 a la seva *Història de la dansa* a propòsit dels balls importats d'Amèrica: «A primera vista aquestes danses són producte d'una manera de procedir estrangera. En realitat, s'han mantingut més fidels que les europees a aquell estadi originari en què la dansa neix per una necessitat fisiològica i psicològica».

El musicòleg argentí Carlos Vega denominava el tango como «el miracle d'inserir figures en l'enllaç» i Jorge Luis Borges, més esquemàticament, de «simulacre de coït amb figures variades».

Al seu viatge del 1910, el pintor i escriptor català Santiago Rusiñol va deixar testimoni del nou ball del tango que va presenciar als afores de la ciutat de Tucumán, tot anotant al llibre *Del Born al Plata*:

El lloc del tango és una acadèmia meitat taverna, meitat *boliche*, més encara casa sospitosa, ranxo o *conventillo*, o per dir-ho en una sola paraula: casa de gresca a l'americana. Per ballar el tango s'ha d'haver nascut allí: el *gringo* el balla massa esbojarrat, el rus massa seriós, l'espanyol el xuleja, però quan la parella és criolla i té gestos d'indi i aplom de gaucho, ah! fills meus, quin dibuix! Els peus es mouen en la quietud per por de despertar la fera, avancen, retrocedeixen, relisquen com si miressin amb quina astúcia es faran amb la seva balladora. Per moments sembla que ataquin i aleshores giren de camí i elles, que ho saben i estan atentes, retrocedeixen, seduïnt i desitjant, s'aturen i fugen alhora, i amb els ulls, els peus, els braços i el cos es tornen de goma voluptuosa, i tot això silenciosament, pausadament, amb cert respecte, com qui compleix un acte de vida: la invitació a l'amor sensual, amb els respectes i cadència de qui compleix un destí i combrega per la seva raça (1961).

Només després de les primeres dècades de pràctica del tango primitiu, les seves incursions fora de l'ambient originari van començar a convertir-lo en producte reconegut. A més del gentilici de *porteño* o *argentí*, el tango va utilitzar el qualificatiu de *rioplatense* per englobar l'aportació uruguaia del veí «*paisito*», la capital igualment portuària del qual es troba a seixanta escassos quilòmetres de Buenos Aires, a la vora oriental de l'estuari del Riu de la Plata. A desgrat de la desproporció de dimensions, el protagonisme uruguaià en el tango sempre s'ha fet present.

La «primera pàtria» del tango va ser a tot moment el binomi urbà Buenos Aires-Montevideo, cadascuna a la seva escala. La segona pàtria va ser París, on la bohèmia aristocràtica de l'aleshores capital del món va adoptar, refinar i consagrar el tango com a nova moda internacional. Gràcies a aquesta consagració parisenca el tango es va introduir als salons de la burgesia argentina i es va poder consolidar al seu país d'origen.

S'ignoren en detall els passos que van definir el naixement del tango, per absència de documentació i codificació dels signes coreogràfics en aquell moment. Durant la primera dècada del segle XX, els professors de balls de saló —que a les principals capitals europees responien a la demanda de classes d'aprenentatge del nou ball de moda— van allunyar al tango del seu estil primitiu i el van adaptar a codis acadèmics coneguts internacionalment. Aquest fet va tenir repercussió immediata a l'Argentina, fins el punt que alguns dels primers mètodes impresos al país d'origen subratllaven: «*Las teorías de los bailes anteriores son extraídas de las revistas que recibimos periódicamente de Europa y N. América*». Europa va invertir molt en el tango, de la mateixa manera que ho feia a les estancias o als ferrocarrils argentins. Potser se'l va apropiat o el va expropiar, amb tota seguretat el va hibridar i va determinar la seva projecció mundial, como ha passat amb nombrosos gèneres de música popular en el seu trànsit del carrer a l'escenari.

Alguns primers tangos criolls instrumentals van rebre aviat a l'Argentina i a l'Uruguai estrofes anònimes per ser cantades, de vegades amb lletra procaç o *zafada*. El 1905 Angel Villoldo va escriure la lletra del tango «La morocha» sobre una música d'Enrique Saborido, popularitzat per la cupletista Flora Hortensia Rodríguez davant del públic del teatre de «varietats», un neologisme que definia l'alternança de diversos gèneres en un mateix espectacle escènic, fins i tot il·lusionisme o circ.

Els sainets van començar a incloure la interpretació d'un tango crioll, de vegades amb orquestra —cantat o ballat—, tot i que encara amb regust del costumisme *tonadillero*. Fins aquell moment els que apareixien en el teatre musical argentí no eren més que tangos andalusos sarsuelers o bé «tangos americans», és a dir havaneres.¹

A finals del 1906 ja ballaven el tango i la maxixa brasilera al Circ París i al Price de la capital espanyola el duo Las Argentinas (la portenya María Cores i la italiana Olympia d'Avigny), igual com el cantaven el duo cómico-transformista Las Tudelinas l'agost del 1911 al teatre Gayarre barceloní, i també Les Orellys el setembre del mateix any al music-hall madrileny Trianón Palace (Barreiro, 1993). El músic Joaquín Quinito Valverde (fill) publicava al setmanari madrileny *Eco Art* de 5 de maig del 1912 un anunci per posar a disposició dels intèrprets espanyols els temes de la seva autoria, entre els quals quatre tangos argentins. Conjuntament amb Luis Foglietti, Valverde va ser l'autor de la música de l'espectacle teatral «El tango argentino», estrenat al madrileny teatre Cómico el març del 1914.

1. El «Tango de los pitillos» a la sarsuela «Los hijos del capitán Grant» (1877), el «Tango de la Menegilda» a «La Gran Vía» estrenada a Madrid el 1886 i a Buenos Aires l'any següent, o l'havanera de la sarsuela criolla «Gabino el mayoral» estrenada el 1898 a Buenos Aires.

El novembre i desembre del 1913 el diari madrileny ABC va dedicar una sèrie d'articles a la febre internacional desfermada pel tango, practicat encara com a ball primordialment més que com a cançó. Arrancava el 5 de novembre amb un article de Julio Camba:

El tango no es, como queda dicho, un baile de corte, ni un baile de tradición, ni un baile clásico, ni un baile romántico. Es un baile canalla, y ha conquistado al mundo, y yo creo ingenuamente que ha conquistado al mundo por eso: por su canallería.

Afegia Camba el 15 de desembre:

Porque el tango es algo más que un baile. Yo no diré que sea una nueva moral; pero, por lo menos, la representa. El mundo se rejuvenece a los compases del tango. El tango está transformando a Inglaterra, a Alemania y al mundo. Es como una transfusión de sangre india realizada en el cuerpo de la vieja Europa.

En canvi el corresponsal a Londres d'aquell mateix diari, Ángel Arango, opinava a una altra crònica de 24 de desembre:

El tango es ridículo, antiestético. Todos sus movimientos recuerdan su origen bajo, plebeyo, tabernario. Nacido en las capas más ínfimas de la sociedad, no ha perdido al aristocratizarse la característica del medio en que se desarrollaron sus primeros compases. Al pasar de la taberna al salón no ha hecho más que refinarse; pero su fondo es el mismo, soez, canallesco y si se quiere, inmoral. ¡Por los clavos de Cristo, que no cuaje en la sociedad española ese baile antiestético e inmoral! Y, sobre todo, que no se le llame argentino, porque ni lo es, ni significa más que una relajación de sociales y honestas costumbres. Si a pesar de esas nobles advertencias el tango sigue gozando de la estimación de nuestra juventud, ¡qué remedio!, habrá que pedir a Dios que le quite de la cabeza la tendencia a imitar a los monos de los Andes, sólo por ser cosa de allende los mares.

En el marc de la mateixa polèmica, el 15 de gener del 1914 escrivia a ABC José M. Salaverría:

Para el que viene del extranjero es un motivo de sorpresa encontrar que apenas si en Madrid se habla del tango argentino; desde luego no lo baila nadie. Esto es extraño, teniendo en cuenta la especie de furor con que han acogido todas las ciudades europeas el baile criollo.

La revista il·lustrada madrilenya *La Esfera* publicava al seu número de 10 de gener del 1914 una crònica sobre la flamarada del tango a París, acompanyada amb fotografies sobre els diferents passos normatius i per una instantània d'estudi de l'actor Salvador Ferrer

i la tiple Blanquita Suárez ballant-lo. Alhora, el tango va fer la seva aparició als balls de societat organitzats al Gran Teatre del Liceu barceloní, com figura als programes de 6 de febrer del 1914.

A l'Argentina, el nou ball es va consolidar també com a gènere de cançó en posar lletra Pascual Contursi a un tango del músic Samuel Castriota anomenat «Lita», reestrenat i enregistrar per Carlos Gardel el 1917 amb el títol de «Mi noche triste». En versos octosíl·labs, Contursi va perfilar per primera vegada a «Mi noche triste» el tango-cançó amb una nova estructura literària, tot superant l'herència acupletada o payadora de les lletres primitives del tango crioll, acostant-lo com a música urbana als patrons de la cançó moderna. Enrique Santos Discépolo va dir que amb aquella iniciativa Contursi havia portat el tango dels peus als llavis.

Carlos Gardel va començar a simbolitzar-lo a l'Argentina amb un estil diferent de les *tonadilleras* i dels primers cantants com Gobbi o Villoldo, i arreu del món al cap de deu anys a través de les plataformes de llançament europees i nord-americanes, quan el ball ja era conegut internacionalment. Carlos Gardel no va ser ni de lluny el primer en practicar el tango cantat als escenaris, però va ser el primer en imprimir a la seva interpretació un salt qualitatiu determinant.

L'emigració espanyola a l'Argentina i l'envejable mercat artístic dels escenaris portenys (l'any 1914 es van vendre més de quinze milions d'entrades de teatre a la ciutat de Buenos Aires) fomentaven intercanvis de l'actualitat musical en totes dues direccions. A Espanya, alhora que accedien als escenaris dintre del repertori de cupletistes i sarsueles, els primers tangos argentins cantats van aflorar als tes-dansants. Aquesta expressió designava els balls de tarda dotats d'orquestrina, cantant i professores de balls de moda, convocats a restaurants selectes sobre la pauta de la moda desencadenada a París, de forma que els nens de casa bona o *niños bien* poguessin ballar, degudament vigilats pels seus progenitors. Els tes-dansants es van estendre a salons, jardins i grill-rooms d'elegants hotels, com evoca el cuplet «Las tardes del Ritz» estrenat el 1923 amb lletra d'Álvaro Retana i música de Genaro Monreal.

L'argentina Linda Thelma, anomenada Reina de la Cançó Criolla, va cantar tangos l'any 1912 a Madrid i als tes-dansants de Barcelona, on havia arribat com a vocalista en els finals de festa de la companyia teatral argentina d'Enrique Chicote i Loreto Prado. Els més coneguts tes-dansants barcelonins es celebraven als salons del restaurant Maison Dorée de la Plaça Catalunya número 22 i a les sales igualment distingides del restaurant-confiteria Granja Royal de la Rambla dels Estudis número 8, situada a la planta baixa de l'Hotel Oriente, inaugurat amb les actuals característiques el 1882.

La revista mensual il·lustrada *La Argentina en Europa*, editada a Barcelona, escrivia al seu número de 18 de febrer del 1914: «*En Barcelona la lujosa confitería Royal lo dio a conocer al mundo elegante. Después fue un chaparrón de tangos en teatros y salas de espectáculos, que no había paraguas que lo resistiera*».

Enfront del «chaparrón» barceloní, a Madrid «no lo baila nadie», como es llegia aquell mateix any a ABC. La diferència ja s'havia produït amb l'eclosió anterior de les varietats i es tornaria a produir amb la del jazz. Eduardo Zamacois, director del setmanari *La Vida Galante*, que es va publicar entre 1899 i 1905, escrivia al seu número 235: «*Barcelona ha llevado siempre la palma en esto; ella ha sido la verdadera importadora del género, pues, cuando Madrid no tenía idea remota de esto, ya la ciudad condal abría sus puertas a los artistas extranjeros que lucían estas habilidades*».

Serge Salaün afegia al seu llibre *El cuplet* (1900-1936): «*Barcelona se entregó a las variedades con el mayor frenesí. El movimiento se extendió a toda España, pero Cataluña encabeza todas las estadísticas*» (1900). Pel que fa al jazz, ha escrit José M. García Martínez: «Ubicar la capitalitat jazzística peninsular a Barcelona no és sinó cenyir-se a la literalitat dels esdeveniments històrics. El jazz, al nostre país, va entrar pel port de la ciutat» (1996).

La popularització del tango per les actrius i cupletistes

El desplegament de la societat urbana industrial i la dimensió portuària van comportar a Barcelona durant el primer terç del segle XX un dinamisme de la cançó popular com no s'havia conegut en segles anteriors, tot i que el vehicle fos encara el teatre musical, abans d'estendre's el disc, la ràdio o el cinema. Les sarsueles i tonadilles escèniques que imperaven des del segle XVIII es van veure superades per la proliferació de teatres de varietats, cafès-concert i music-halls, on el cuplet va viure en primer lloc la seva època de glòria.

La modernització de la fórmula del cafè-concert, a bars dotats de sumàries actuacions de tonadilleres o *canzonetistes* per atraure el públic i fomentar el seu consum de begudes, va portar a finals del segle XIX al music-hall, sempre sobre les pautes implantades a París i Londres, traslladant les actuacions a l'escenari amb una mica més d'elaboració. Una part de la constel·lació de music-halls i cabarets acollia igualment el joc més o menys tolerat i la prostitució més o menys encoberta. L'expressió de noies «d'alterne» definia a cupletistes i coristes que *alternaven* l'actuació a l'escenari i la relació amb els clients fora de l'escenari.

El gènere del cuplet va mantenir un llarg regnat. La seva definició era prou àmplia per acollir tota mena de cançons populars o bé incorporar al repertori altres gèneres ja individualitzats com havaneres, tangos, charlestons, cake-walks, rumbes i boleros. El debut de

Raquel Meller l'any 1911 al teatre Arnau barceloní (on ja havia triomfat la Bella Chelito amb la seva puça) va ser un dels primers fenòmens de consagració de prestigi d'una cupletista, capaç d'arrossegar el públic dels barris benestants i projectar una certa imatge artística, tot acostant-se als llegendaris èxits internacionals de la Bella Otero. Les cupletistes locals van començar a adquirir una anomenada reservada fins aleshores a estrangeres de més alta volada, com la francesa Nitta Jo o la italiana Olympia d'Avigny.

A diferència de les más reconegudes, la majoria de les cantants es veien abocades a la «sicalipsis», el cuplet frívol precedent tot sovint de l'strip-tease, per bé que la tradicional «llibertat d'ensenyança» en escena es remuntava a molt abans i es practicava ja a una part de les sarsueles populars del segle XIX. Poques «sicalíptiques» van assolir notorietat artística, malgrat que algunes com Conchita Pipiolo, Trinidad Zagri o Aurorita Cobos fossin estrelles molt populars els anys 20.

Luis Cabañas Guevara va escriure al llibre *Cuarenta años de Barcelona*: «Si no recordamos mal, el tango alcanzó Barcelona en el invierno de 1912, dándose en la antigua Maison Dorée unos tés-tango, origen de los tés-dansants. En el Salón Royal se dio también el tango y poco a poco penetró en los cabarets y en las casas como baile, no como canción, que ésta llegaría más tarde» (1944).

L'escriptor uruguaià José Enrique Rodó, al llibre de viatges *El camino de Paros. Meditaciones y andanzas*, situa l'agost del 1916 la següent impressió, inclosa al capítol sobre Barcelona: «Me siento ufano de criollismo cuando veo que la más universal creación sudamericana ha trascendido en un rótulo de la Rambla del Centro: el Cabaret-Tango» (1918).

Fins l'any 1900 la vida mundana de la burgesia barcelonina s'havia dut a terme a les residències particulars, especialment pel que fa als balls. La inauguració en ple centre de la ciutat del selecte restaurant i cafeteria Maison Dorée va propiciar els primers balls públics de caràcter burgès, alhora que apareixien els *soupers-tango* que Santiago Rusiñol va prendre com a tema de la seva sátira teatral estrenada el 1918 amb el títol de «Souper-tango».

Després del pas de Linda Thelma, un professor de tango procedent de París anomenat Príncipe Cubano va donar classes del ball argentí de moda l'any 1914 a la Maison Dorée barcelonina i a d'altres locals de la ciutat. Podria tractar-se d'Ángel Sánchez Carreño, que a mitjans dels anys 30 va ser conegut amb aquest apel·latiu a sales de ball portenyas.

Als escenaris musicals espanyols emergia el tango dintre del repertori d'actrius i cupletistes com Lola Membrives, la Goya, Raquel Meller, Concha Piquer, Celia Gámez, Mercedes Serós, Teresa Maravall (la Zazá), Pilar Arcos, Resurrección Quijano, Paquita Escribano o Jesusilla Unamuno, de la mateixa manera que alguns dels seus cuplets feien

referència directa al tango sense ser-ho, com «Las alegres tanguistas», «La chula tanguista», «El dichoso tango» o el famós «Tango de los lunares», procedent de la revista escènica titulada «El género ínfimo», amb lletra dels germans Álvarez Quintero i música de Joaquín «Quinito» Valverde («*Tengo dos lunares, tengo dos lunares: el uno junto a la boca, el otro donde tú sabes*»).

Lola Membrives, nascuda a Buenos Aires de família gaditana, havia enregistat ja el 1915 tangos a l'Argentina, entre els quals «Cara sucia» amb l'orquestra de Francisco Canaro. Imperio Argentina va conèixer el seu debut espanyol el 1924 al teatre Romea madrileny amb cançons criolles i tangos. Això mateix va passar amb la també argentina de família malaguenya Celia Gámez l'any següent al teatre Pavón madrileny, amb un espectacle al qual interpretava diversos tangos. Totes tres van enregistrar tangos en abundància durant els anys següents, per bé que posteriorment quedarien més associades a la revista musical de varietats, al cinema o a la cançó.²

Les cupletistes van popularitzar títols de la primera fornada com «Milonguita» (divulgat per Raquel Meller després de la seva gira a Buenos Aires del 1920 i enregistat per Lola Membrives el 1921), «Maldito tango» (divulgat per la Goya després d'actuar a Buenos Aires el 1914), «La copa del olvido» o «El taita del arrabal» (aquest últim amb música del popular compositor espanyol José Padilla, autor de «La violetera» i «El relicario», enregistat per Gardel el 1922 i divulgat anteriorment per Merceditas Serós). De la mateixa manera, el *chansonier* francès Félix Mayol va imposar entre el públic espanyol el tema «Le dernier tango» (A. Foucher-E. Doloire) arran de la seva actuació del 1919 al Principal Palace de la Rambla barcelonina, el mateix escenari que trigaria encara deu anys a collir els triomfs de Carlos Gardel i del trio d'Irusta, Fugazot i Demare.

El professor de ball argentí Bernabé Simarra ja ensenyava el 1911 els passos del tango al local parisenc Abbaye de Thélème i a l'acadèmia del professor Camille Rhynal de la capital francesa. El seu èxit a París va aparèixer reflectit a revistes espanyoles, com la barcelonina *La Argentina en Europa* de desembre del 1913 o a la madrilenya *Ahí* va de setembre del 1914.

Aquest últim any, en esclatar la Primera Guerra Mundial, Simarra va traslladar a Barcelona la implantació aconseguida entre els francesos àvids per iniciar-se al ball argentí de moda. Havia guanyat un concurs de professors de l'especialitat el 25 de febrer del 1913 al teatre parisenc Magic Folie i la seva foto, amb la cèlebre parella cubana Ideal Gloria,

2. Els tangos d'Imperio Argentina han estat reeditats als cd «Imperio Argentina. Recordar» (Absolute Distribution, 1997) i «Imperio Argentina. Yo siempre te esperaré», del mateix segell el 1998, com també els de Celia Gámez al cd «Celia Gámez. El disco de oro» (Universal Music Spain, 2001).

es va publicar a la revista portenya *Fray Mocho* de 28 de febrer d'aquell any. A Barcelona Simarra va obrir acadèmia al carrer Balmaes número 22 i es va fer popular per les seves actuacions al cabaret La Buena Sombra, mentre proliferaven competidors que s'encarregaven d'iniciar els principiants i perfeccionar la tècnica dels primers virtuoses i virtuoses del ball del tango a les acadèmies particulars o a populosos sales de ball.

Entre altres acadèmies de ball dedicades a satisfer la demanda per a incorporar-se a la moda del tango, un Instituto Argentino del carrer Aragó número 249 es consagrava als «balls moderns de salón». Una altra del carrer Muntaner número 4 oferia «Balls de salón. Ensenyament ràpid. Professors argentins». El cabaret La Buena Sombra anunciava els ballables executats per l'orquestrina de la casa, «als que actuen 40 simpàtiques tanguistes 40», amb la denominació que rebien les ballarines de pista o taxi-girls de manera genèrica, no necessàriament especialitzades en tango.

Escrivia el cronista barceloní Andreu-Avel·lí Artís «Sempronio»: «Un període anterior havia pertocat al tango, que no vaig arribar conèixer directament, per raons d'edat. Però les seves grans figures han quedat en els annals de la frivolitat. Cada cabaret presumia de ballarí titular, posat en nòmina: el Príncep Cubano a l'Excelsior, l'Indio a la Bombilla, Luigi i Simarra a l'Edén, així com un dia aquí i un altre allà el Cuqui, l'uruguaià Fournier (que va marxar a triomfar a París), Estaller, conegut també per Zapaño; el Maxixa, etc. No solament tenien ballarí a sou els cabarets, sinó també els salons de te que florien a una determinada època» (1978).

Els primers anys del segle XX van ser molt prolífics en balls que adquirien un ràpid i ampli fervor social, difícil avui d'imaginar en tota la seva dimensió, perquè de vegades s'evaporava a la mateixa velocitat. Va ser el cas de la maxixa, el cake-walk, el fox-trot, el charleston, el two-step o el shimmy, la majoria vinculats a la nova onada del jazz. En canvi, el tango, la rumba i el bolero van arrelar d'una altra manera.

En èpoques anteriors la vigència dels balls de moda s'havia mesurat per centúries: la xacona, la sarabanda i la passacaglia van triomfar el segle XVII. El minué va preponderar al XVIII. El vals, la masurca, la polca i l'scotish o xotis ho van fer al XIX. A partir d'ara les coses s'accelerarien molt.

En 1905 la parella de Mister Johnson i Miss Bertha ballava «l'original cake-walk» al Circ Alegria barceloní. També ho feia al Molino de la mateixa ciutat la cupletista Esperanza Posada «como un flam monumental» (Gasch, 1972), de la mateixa manera que Julita Fons, Adelita Lulú o Lola Membrives. Un cake-walk d'Amadeu Vives i Jerónimo Guerrero va ser gravat el 1905 per l'Orquestra de Professors de la Banda Municipal de Barcelona i apareix a la reedició del disc «Jazz and hot dance in Spain».

Pel que fa al fox-trot, la Goyita va obtenir el 1923 un gran èxit amb la seva «Foxtrotmanía», com també Amalia de Isaura amb «El fox-trot salvaje» y Gloria Guzmán amb el disc super-vendes del fox-trot «Yes, we have no bananas». L'himne oficial de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla del 1929 va ser a ritme de fox-trot, amb el títol «¡Sevilla, yes!».

En referència al charleston, llançat per la jove nord-americana Josephine Baker a partir de la seva presentació europea al Théâtre des Champs-Élysées parisenc el 1925 i al Folies Bergère l'any següent amb *La Révue Nègre* (a la qual ballava semi-nua la seva *Danse sauvage*, amb una reduïda faldilla de plàtans com a única indumentària), el va popularitzar primer a Espanya la sevillana Reyes Castillo, «la Yankee», la qual havia treballat amb la Baker a París i va adoptar la seva famosa faldilla de bananes, per exemple al charleston «El sobre verde» de la revista musical «Las niñas de Molinero», amb música de Jacinto Guerrero.

A finals del 1925 el català Mestre Demon (Llorenç Torres Nin) va gravar una adaptació del «James P. Johnson Original Charleston» amb el nom «The Demons Charleston». El 1926 la Goyita va enregistrar per al segell Parlophon els populars charlestons espanyols «Madre, cómprame un negro» (lletra de Bolaños i Jofre i música de Villajos, autors també de l'altre cèlebre charleston «Al Uruguay») i «Ay, mamá» (de Caro, Villajos i Landeyra), també gravats per la Yankee i per Alady.

Pel que fa al tango argentí cantat, la seva presència als escenaris espanyols encara resultava esporàdica durant la primera dècada del segle XX, a desgrat de trobar-se ja molt implantat com a ball i ressonància de moda. Fins el setembre del 1923 no va debutar Francisco «Pancho» Spaventa al teatre Odeon de Vigo —on havia desembarcat procedent de Buenos Aires— i al teatre de la Comedia madrileny, així com acte seguit a l'Eslava madrileny i al Novedades barceloní. Va ser el primer cantant argentí, conjuntament amb les tonadilleres, a encarnar el tango-cançó entre l'ampli públic espanyol. Es presentava dintre del programa de varietats que oferien a manera de final de festa las funcions teatrals de la companyia argentina de Catalina Bárcena i Manuel Collado, com també seria el cas amb tots els altres cantants de tango durant molt temps, inclòs Gardel.

El tenor còmic Spaventa, combinant tangos amb acudits i sketchs, va regnar alguns anys en solitari, fins que la qualitat interpretativa de Gardel i d'altres va provocar crítiques creixents contra el seu estil molt més sumari. El 1923 Spaventa va començar a gravar tangos per a La Voz de su Amo a Espanya, la rival d'Odeon per a la qual gravava Gardel a l'Argentina des de 1914 i per a la qual es disposava a fer-ho a Barcelona a partir del 1925.

Com va sentenciar Luis Cabañas Guevara: «El profeta del tango va ser Spaventa, però el mesies Carlos Gardel». En la mateixa línia, el músic argentí Francisco Canaro escrivia a les seves memòries: «Pancho Spaventa tenía una manera muy rara y muy personal de

interpretar los tangos, que desdibujaba los rasgos típicos de nuestra canción porteña, pero él reforzaba sus actuaciones contando cuentos con cierta gracia. Y recién entonces, con el trío primero y sobre todo con Carlos Gardel después, el público conoció y apreció lo que era el legítimo tango argentino» (1957).

Els compositors espanyols no van restar indiferents davant del fenomen. Joan Viladomat estrenava el 1923 al teatre Victòria del Paral·lel barceloní, dintre de la revista «La Nueva España», el tango més famós de tots els que s'han compost a Espanya, «Fumando espero», amb lletra de Félix Garzo, interpretat per Ramoncita Rovira. El va gravar en disc la cupletista Ramoncita Rovira el 1926, abans que ho fessin a l'Argentina el 1927 Rosita Quiroga per al segell Victor i Ignacio Corsini per a Odeon, o bé en versió instrumental l'Orquesta Típica Víctor i les d'Osvaldo Fresedo, Francisco Pracánico, Roberto Firpo, Francisco Lomuto i Francisco Canaro, aquesta última amb la veu de Roberto Fugazot. A Espanya també el van gravar Imperio Argentina, la Bella Dorita i Corita Viamonte. La seva transcripció ja apareixia a la revista portenya *El alma que canta* de febrer del 1928. «Fumando espero» va ser recuperat amb gran difusió el 1957 per Sara Montiel al film «El último cuplet» i parodiat a l'escena teatral per Mary Santpere.

El 1928 ja s'havien popularitzat tangos de compositors espanyols com «Flor vencida» de Rossend Llurba amb música d'Agustín Bódalo (casat amb la vedette argentina de revista Eugenia Zúffoli, pares del futur actor José Bódalo); «La cocaína» de J. Durán Vila i Alfonso Vidal, «La cieguita» de Ramuncho i Keppler-Lais (pseudònims del bilbaí Ramón Bertrán Reyna i de Patricio Muñoz Acuña respectivament) o «La gloria del águila» del lletrista barceloní Enrique Nieto de Molina (també autor de cuplets popularitzats per Raquel Meller com «Pastorela» o «Luis Miguel» o per La Bella Chelito com «La chula tanguista») i el músic tarragoní Martín Montserrat Guillemat, escrit en honor del primer vol transatlàntic amb escales de l'hidroavió Plus Ultra, amb tripulació espanyola comandada pel capità Ramón Franco entre Palos de Moguer (Huelva) i Buenos Aires, del 22 de gener al 10 de febrer del 1926, un any abans del vol en solitari sense escales de Charles Lindbergh entre Nova York i París.

Després de «Fumando espero», un altre dels tangos espanyols més populars va ser «La cieguita», malgrat l'hiperbòlic drama de la seva lletra, interpretat per Celia Gámez, Imperio Argentina, Marta de los Ríos, el trio d'Irusta, Fugazot i Demare, Mario Visconti i més endavant Carlos Acuña, així como a l'Argentina per Libertad Lamarque i Jorge Vidal.

A diferència dels esmentats, els primers tangos d'autors espanyols que apareixen als assentaments del registre de la propietat intel·lectual a Madrid i Barcelona amb subtítol de criolls o argentins van ser peces sense transcendència de l'òrbita tonadillera. A una època anterior, Sebastián Iradier ja havia registrat el 1860 amb subtítol de tango la seva cançó

«María Dolores» (no confondre amb el bolero homònim compost el 1946 per Fernando García Morcillo), de la mateixa manera que els seus autors van titular «Tango» les conegudes peces de Francesc Tàrraga i Isaac Albéniz que son genuïnes havaneres (per dues voltes en el cas d'Albéniz: el «Tango en La menor» de les seves *Deux danses espagnoles* op. 164 i el «Tango en Re mayor» de la seva obra *España* op. 165).

La febre tanguera dels anys 20 i el debut de Carlos Gardel a Barcelona

Carlos Gardel va actuar el desembre del 1923 i gener del 1924 als teatres Apolo i Price madrilenys, amb el duo de cançó campera criolla que formava amb José Razzano, sense interpretar encara tangos. La segona aparició de Gardel a un local europeu i el seu debut fora d'Amèrica Llatina com a cantant solista de tangos, independitzat del duo crioll, es va produir el novembre del 1925 al teatre Goya de Barcelona. Una afecció a les cordes vocals de Razzano va ser el motiu donat a la separació. En realitat, la qualitat interpretativa de Razzano era poc equiparable a la del seu company i es trobava en declivi, mentre que Gardel alimentava una ambició molt diferent per al futur de la seva carrera. Cavalcant sobre l'impuls de la moda del tango i de la imatge internacional d'Argentina, volia obrir-se camí en el mercat europeu, capitalitzat aleshores per París, sense somniar encara amb els Estats Units.

El vehicle per a aproximar-se a l'objectiu eren els finals de festa de les companyies teatrals argentines que efectuaven temporades a Espanya, tot i que aviat s'adonés que en el món de les *troupes* escèniques no passaria mai de comparsa. Necessitava noves vies a la mida de la idea que acariciava, amb una concepció de carrera artística marcada pel caràcter pioner, protagonista, renovador. El primer pas era actuar a Espanya, atent a qualsevol gest que significués reconeixement internacional com a representant d'un nou gènere argentí de cançó i d'un nou estil de figura solista. Ho va aconseguir plenament en els deu anys següents. Van ser també els últims de la seva vida, en una meteòrica carrera internacional tràgicament estroncada.

Va embarcar a Buenos Aires el 17 d'octubre del 1925 amb la companyia teatral Rivero-de Rosas a bord del vaixell «Princesa Mafalda» i va arribar al port de Barcelona a primers de novembre. La capital catalana vivia de ple la febre del tango. Al mateix moment del debut de Gardel al teatre Goya, Pancho Spaventa i el duo Los Porteños actuaven al teatre Eldorado de la Plaça Catalunya, escenari al qual es va incorporar Imperio Argentina a principis del mes següent amb un repertori del qual el públic aplaudia en particular els tangos argentins.

El principal impacte del debut de Carlos Gardel a Barcelona com a cantant solista de tangos no va ser en el món de l'espectacle, on va passar pràcticament inadvertit dintre de la profusió d'artistes en contínua rotació als escenaris de la ciutat. Es va produir sobretot a dos altres àmbits, el discogràfic i la vida social i cultural.

El mateix dia del debut, els diaris publicaven un anunci destacat de la companyia gramofònica que pregonava: «*L'únic creador de totes les cançons argentines: Carlos Gardel. Exclusivament a discos Odeon*». En efecte, un dels interessos del seu viatge a Barcelona era precisament introduir-se en el nou sistema de gravacions elèctriques, dintre del circuit comercial de la moda tanguera a Europa, enfront de la competència presentada per La Voz de su Amo amb els discos de Pancho Spaventa.

Carlos Gardel va començar a gravar als estudis barcelonins de l'Odeon a partir del 26 de desembre del 1925 i va seguir fent-ho el gener al llarg de quatre sessions, un cop acabades les actuacions escèniques. Els discos es gravaven en una sola pista i una sola presa, sense que existissin posteriors barreges de so. Per això era usual que es realitzessin diverses gravacions seguides d'un mateix títol, per després comercialitzar només la millor. Carlos Gardel va gravar durant aquells dies barcelonins per primera vegada davant d'un micròfon elèctric i van interpretar vint-i-un títols, acompanyat tan sols pel guitarrista José Ricardo. Segons l'estudiós Blas Matamoro, aquelles gravacions «*cuentan entre las mejores de su etapa eléctrica*».³

D'aquesta manera, que es repetirà en viatges posteriors, Barcelona es va convertir en un dels quatre únics llocs del món on Gardel va gravar els seus discos, conjuntament amb Buenos Aires, París i Nova York. La gran majoria dels seus més de 750 títols gravats els va enregistrar a Buenos Aires, seguida per Barcelona amb 63 temes, París amb 37 i Nova York amb 23.

Un altre anunci aparegut a la premsa durant la primera presentació de Gardel a Barcelona donava la mesura de l'impacte del cantant, convertit en embrionari fenomen a compte de la moda social del tango, enfront de la menor repercussió de la seva presència dos anys abans a Madrid. Es tractava d'un sopar amb ball convocat per cercles mundans de l'alta societat catalana als salons del restaurant Ribas en honor de l'arribada del tenor Miguel Fleta, el qual obria la temporada operística del Liceu, i del cantant argentí Carlos Gardel.

El restaurant barceloní Ribas, inaugurat l'any anterior a les àmplies dependències reformades d'un antic cinema, es trobava a l'edifici Casa Llibre de la Gran Via número 603, on s'alça actualment l'hotel Avenida Palace. Amb decoració modernista de l'arquitecte Enric

3. Dintre de les contínues reedicions discogràfiques de Gardel, una selecció de les seves gravacions espanyoles va aparèixer al cd «Gardel en Barcelona. Su Obra Integral, vol. 3». Col·lecció El bandoneón, Barcelona 1990.

Sagnier, era un dels establiments més elegants de la ciutat i va adoptar la moda dels tèsdantsants amb orquestrina. Polaritzava la presència de visitants il·lustres, a més de la fidelitat de la burgesia local, alhora que era conegut com a l'únic lloc on era possible contemplar habitualment a la porta cinc Rolls Royce arreglats dels seus clients fixos.

Els ecos de societat feien costat a la iniciativa del sopar de benvinguda, com es llegia a *La Vanguardia* de 15 de novembre del 1925: «Pocos lugares hay donde pasar el rato más deliciosamente que en el Restaurante Ribas. Esta boíte aristocrática, instalada en la casa Guillermo Llibre, reúne a diario una concurrencia elegante, y para el «dinner» de gala que esta noche ofrece un grupo de distinguidas familias al divo Miguel Fleta y al popular cantor argentino Carlos Gardel, hay numerosas mesas pedidas y reina gran entusiasmo».

La convocatòria entranyava una contradicció reveladora. El tenor aragonès Miguel Fleta era l'ídol d'àmplies capes socials, mentre que Carlos Gardel era un perfecte desconegut pocs dies després del seu debut. Arribava amb una incipient reputació, un cert bagatge discogràfic i un estil cridat a popularitzar-se amb rapidesa, però de moment no podia ser motiu de cap equiparació amb Fleta. Allò que reconeixia la benvinguda tan primerenca era la capacitat de convocatòria de la moda del tango entre l'afrancesada societat barcelonina, la qual podia encarnar-la per primera vegada en un representant elegant, talentós i seductor.

La febre tanguera viscuda des de més de deu anys enrere a Barcelona trobava ara un representant que concordava amb la imatge que es tenia de la passió desfermada pel tango a París. Allò que no havien pogut simbolitzar la fugaç Linda Thelma, el ballarí Bernabé Simarra o l'irònic Pancho Spaventa, començava a fer-ho en pocs dies Carlos Gardel, auspicat pels cercles influents en matèria de modes i tendències, per la caixa de ressonància de l'alta societat, necessitada d'un mite a l'alçada de la seva inclinació pel gènere argentí exòtic, cosmopolita, innovador, atrevit i, sobretot, à la page en les pantes parisenques.

El cantant va saber aprofitar l'oportunitat, sintonitzar-hi amb rapidesa. Deu dies després del sopar aristocràtic de benvinguda, va cantar de nou el 19 de novembre del 1925 a la residència particular d'Isabel Llorach del carrer Muntaner, amb motiu de la festa de la seva onomàstica, concorreguda per la flor i nata de la ciutat. Les notes de societat passaven revista a l'assistència de manera detallada, des de l'arxiduc d'Àustria-Hongria Leopold Salvador d'Hausburg-Lorena i Borbó-Sicília i la seva esposa, la princesa Blanca de Borbó i Borbó-Parma a les seves filles arxiduqueses, fins el governador civil, el general Milans del Bosch i una mostra representativa dels industrials més conspicus.

Al sopar social de benvinguda, el tenor Miguel Fleta no hi va poder assistir per indisposició. Hi va participar en canvi el cònsol argentí a Barcelona, Edmundo T. Calcaño. A *El Noticiero Universal* de 16 de novembre s'hi llegia:

El justificado deseo de encontrarse reunidos en un ambiente apropiado hace que se haya establecido ya tan firmemente esta costumbre de los «dinner-dancing» que marcan una época —moda del tiempo— de evolución dentro de la aristocracia. El principal interés de estas reuniones radica en las elegantes damas y bellas muchachas que concurren, ataviadas con exquisito refinamiento. Bastó sólo el breve motivo de reunirse con el fin de agasajar a unos ilustres artistas que actualmente se encuentran en Barcelona para que se llenara por completo el salón. Carlos Gardel ocupó una presidencia en la mesa de los jóvenes matrimonios Cunill-Monegal, Foret-Giordano, Sagnier-Puig, Soler-Pi y la señorita Isabel Llorach, como siempre vestida, más que por su couturier favorito, por su espíritu cultivado y elegante.

L'impacte social i discogràfic de la primera actuació europea a Barcelona de Gardel com a intèrpret de tangos no va guardar proporció aquell any 1925 amb el seu apagat eco artístic. Si solament es parés atenció a les conseqüències en el terreny escènic, la conclusió seria molt limitada. L'abundant premsa barcelonina no va publicar entrevistes, fotos ni crítiques relacionades amb l'actuació. No va quedar rastre documental sobre els detalls dels seus primers recitals, llevat de les declaracions del cantant mateix al seu retorn a Buenos Aires.

La companyia Rivero-de Rosas no donava prioritat a l'artista del final de festa, per més que reconegués als anuncis que *«el as de los cantadores de tangos y canciones está teniendo un éxito enorme»*, com feia des del 15 de novembre del 1925, cinc dies després del debut. L'1 de desembre afegia: *«Carlitos Gardel, el celebrado estilista criollo que se ha hecho ya popular en esta ciudad, continuará interpretando todos los días, lo mismo por las tardes que por las noches, después de cada representación, sus tangos y sus admirables canciones»*.

L'actuació de Gardel va concloure abans que la companyia, com ja havia passat dos anys abans a Madrid. Va acabar el 23 de desembre, substituït per la rapsoda argentina Berta Singerman al final de festa de la companyia Rivero-de Rosas, la qual es va mantenir al Goya fins el 10 de gener. El *«festival de despedida»* de Gardel, convocat el 23 de desembre al mateix escenari, no va merèixer ressonància pública particular.

El cantant va quedar-se a la ciutat durant la primera meitat del mes de gener per les gravacions que estava realitzant als estudis Odeon. A continuació es va presentar del 18 de gener al 7 de febrer, acompanyat també per José Ricardo a la guitarra, al teatre Romea de Madrid, la sala del carrer Carretas dedicada a les varietats, on va compartir escenari amb Celia Gámez.

Després Carlos Gardel va cantar dos cops per dia del 13 al 17 de febrer al teatre Príncep de la ciutat de Vitoria (actual multicines Guridi del carrer San Prudencio), amb motiu dels carnavals de la capital alabesa. Allí va compartir el cartell del final de festa de la

projecció cinematogràfica amb la ballarina Pilar Calvo i la cupletista Salud Ruiz. Va retornar a Barcelona per embarcar el 4 de març a bord del vapor correu de la companyia Transatlàntica «Reina Victoria Eugenia», de retorn a Buenos Aires, en un trajecte que repetiria molt sovint durant els anys següents.

Bibliografia

- RUSIÑOL, Santiago (1961): *Del Born al Plata*. Barcelona: Selecta.
- BARREIRO, Javier (1993): «Algo más sobre la introducción del tango en Europa». *Libro de los treinta años*. Buenos Aires: Fraterna.
- SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996): *El jazz en España 1919-1996. Del fox-trot al jazz flamenco*. Madrid: Alianza.
- CABAÑAS GUEVARA, Luis (1944): *Cuarenta años de Barcelona*. Barcelona: Memphis.
- RODÓ, José Enrique (1918): *El camino de Paros. Meditaciones y andanzas*. Valencia: Cervantes.
- SEMPRONIO (1978): *Aquella entremaliada Barcelona*. Barcelona: Selecta.
- GASCH, Sebastián (1972): *El Molino*. Barcelona: Dopesa.
- CANARO, Francisco (1957): *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias (1906-1956)*. Buenos Aires: S/ed.

Recibido el 26 de mayo de 2006
Aceptado el 4 de junio de 2006
BIBLID [1139-1219(2007)10: 101-118]